

# JOSÉ SARAMAGO E A MÚSICA: UMA LEITURA DE *DON GIOVANNI OU O DISSOLUTO ABSOLVIDO*

## JOSÉ SARAMAGO AND THE MUSIC: A READING OF *DON GIOVANNI* OR *O DISSOLUTO ABSOLVIDO*

Jorge Vicente Valentim\*

**Resumo:** Retomando a ópera homônima de Wolfgang Amadeus Mozart, José Saramago dialoga com o mito de Don Juan, dando-lhe uma nova máscara, seguindo o roteiro de releitura de cânones, como já o fizera em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Na mesma trajetória de outros escritores portugueses, como Agustina Bessa-Luís, António Patrício, Guerra Junqueiro, Helder Macedo, José Osório de Oliveira e Natália Correia, Saramago traz a figura do mito desvestido de sua roupagem de culpa, agora apresentado com a plenitude da absolvição. Da ópera/*libretto* e destes ao texto dramático, as personagens vão sendo despidas dos seus papéis pré-concebidos na obra de Mozart. Desde a surpresa do serviçal Leporello ao fraco Don Otávio, desde a dissolução do mito do “Don” à extinção do modelo moral inabalável da estátua do Comendador, a revisitação de Saramago expõe uma farsa de erros. Do *dramma giocoso* mozartiano, o leitor é transportado ao riso e ao jogo dramáticos da peça saramaguiana, numa trama em que o homem é absolvido do peso mítico e tem a sua identidade mais autêntica restituída: a sua condição de homem.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Ópera. Humanidade. José Saramago.

**Abstract:** Returning to Wolfgang Amadeus Mozart's opera of the same name, José Saramago engages in a dialogue with the myth of Don Juan, giving it a new mask, following the same script of reinterpretation of canons, as he had already done in *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Following the same trajectory as other Portuguese writers, such as Agustina Bessa-Luís, António Patrício, Guerra Junqueiro, Helder Macedo, José Osório de Oliveira and Natália Correia, Saramago presents the figure of the myth stripped of its guise of guilt, now presented with the fullness of absolution. From the opera/*libretto* and from these to the dramatic text, the characters are stripped of their preconceived roles in Mozart's opera. From the surprise of the servant Leporello to the weak Don Otávio, from the dissolution of the myth of the “Don” to the extinction of the unshakable moral model of the statue of the Comendador, the revisitation of Saramago exposes a farse of errors. From Mozart's *dramma giocoso*, the reader is transported to the laughter and dramatic play of Saramago's drama, in a plot in which man is absolved of the mythical weight and has his most authentic identity restored: his condition as a man.

**Keywords:** Intertextuality. Opera. Humanity. José Saramago

\* Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da UFSCar. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e Bolsista de Pesquisa no Exterior da FAPESP (2023/06790-5)

Este texto é para Teresa Cristina Cerdeira, Diva saramaguiana (mas não só), com quem sempre aprendemos, porque sempre nos ensina com amor e paixão.

O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças.

[JOSÉ SARAMAGO. *História do cerco de Lisboa*]

### **Don Juan: breve introdução ao mito e à personagem**

Criado literariamente no século XVII, por um religioso espanhol, frei Gabriel Téllez, mais conhecido como Tirso de Molina, nome por ele utilizado para assinar as suas peças, a figura de Don Juan vem atravessando séculos, numa criativa viagem pelo tempo, passando por mãos habilidosas de escritores, músicos e filósofos, cada qual imprimindo na personagem, conhecida pelas artes do galanteio e da sedução, a sua versão para aquele que se tornou uma figura tutelar dos tempos modernos.

Ao analisar os mitos formadores do mundo moderno, Ian Watt (1997) não exita em apontar o burlador de Molina, como um destes, ao lado de Dom Quixote, Doutor Fausto e Robinson Crusoe. Segundo o ensaísta inglês, Don Juan pode ser considerado um dos alicerces do individualismo, na medida em que se apoia nas normas vigentes, tanto as legais, quanto as do cristianismo, para poder burlá-las em proveito próprio. Por isso, a sua maior preocupação não reside no amanhã ou no futuro, mas no hoje, no presente, na forma como pode aproveitar o momento para saciar os seus desejos.

A centralidade de suas ações desvela um sujeito completamente desapegado da ideia de amar e mesmo de ser amado. Na verdade, ao divertir-se das suas trapaças e dos resultados destas, o protagonista põe em xeque todo um código

moral, social e religioso marcado pela hipocrisia, afinal, mesmo os seus convivas que se submetem às normas, não chegam a concretizá-las de forma ética. Tudo não passa de máscara e de fingimento.

Não à toa, Ian Watt conclui que

A fama que Dom Juan procura é exatamente o oposto daquela desejada pela honra baseada nas ideologias da cavalaria e do amor cortês. Sua fama viola não apenas o decoro superficial da corte do rei, mas também todos os demais códigos burgueses da família e do casamento, que são representados pelos pescadores e agricultores relacionados com Tisbea e Aminta, e na mesma medida pelos criados e serviçais, incluindo Catalinón. A rejeição de todos esses códigos é resumida por um servidor de Dom Juan, que o chama de "ás de toda a desordem" (WATT, 1997, p. 110).

Ou seja, tripudiando as regras estabelecidas pelos diferentes códigos medievais e adiando a punição que poderia receber pelos seus delitos, Don Juan estabelece-se como um autêntico burlador, tal como o título da peça procura evidenciar (*El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, 1630), cujas atitudes demonstram um egocentrismo e um individualismo, despojado de qualquer senso de preocupação coletiva ou com o outro.

A partir dessa premissa, circunstanciada pela obra dramática de Molina, a figura do galanteador romperia a barreira secular do Setecentos e passaria a reverberar em outros tempos, com diferentes roupagens. Dentre os que se aventuraram nesta empresa de releitura do mito donjuanesco, encontramos poetas e ficcionistas, tais como Molière, Bertati, Da Ponte, Goldoni, Zamora, Byron, Mérimé, Puchkine, Zorilla, Apollinaire e Ballester, além das pautas musicais memoráveis de Gazzaniga, Mozart e Richard Strauss e das reflexões filosóficas de Kierkegaard, Schopenhauer e Camus.

Muitos críticos, inclusive, que apontam a riqueza e a reverberação temporal da personagem criada por Molina são categóricos a afirmar a supremacia intertextual de Don Juan na arte Ocidental (ARMESTO, 1946; MACHADO, 1981; ROUSSET, 1981; TEIXEIRA, 2008). Dentre estes, Victor Said Armesto (1946) defende que

De todas as ficções poéticas que a musa dramática lançou ao mundo nos três últimos séculos, nenhuma como DON JUAN teve tão grande descendência, nenhuma inspirou a tantos artistas, nem provocou, com tão total e rápido deslumbramento, o aplauso dos públicos (ARRESTO, 1946, p. 11).<sup>1</sup>

Seja na poesia, na ficção, no drama, na ópera, na música sinfônica, Don Juan Tenório constitui uma referência constante para o fluxo de criação artística. Desde sua criação, no século XVII, às variações românticas, e destas às retomadas contemporâneas, fato é que as abordagens do burlador vão realçando mais distinções do que acumulando meras repetições. Não será à toa, portanto, que na sua análise do mito donjuanesco, Jean Rousset (1981) irá concluir que, nos caminhos de revisitação deste, “as diferenças são mais numerosas do que as analogias” (ROUSSET, 1981, p. 45). E apesar de todo o seu trajeto pelo universo da escrita reflexiva ou ficcional, sem sombra de dúvida, a figura do *Burlador* ganhou notoriedade, quase que incontestável, pelo trabalho conjunto de Lorenzo da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart, na sua conhecida ópera *Don Giovanni*.

230

Numa das principais películas cinematográficas sobre a vida e a obra do compositor (*Amadeus*, 1981, com direção de Milos Forman), o confronto entre Don Giovanni e o Comendador, com o castigo consumado daquele e do seu serviçal e cúmplice, Leporello, surge como uma das cenas mais impactantes seja pela força dramática, seja pela potência musical das performances dos intérpretes<sup>2</sup>. A punição do dissoluto é uma condição *sine qua non* para Mozart, na medida em que as personagens surgem no sexteto final, cantando a justiça feita sobre o sedutor<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Versão para a língua portuguesa de minha autoria: “De todas las ficciones poéticas que la musa dramática lanzó al mundo en los três últimos siglos, ninguna como DON JUAN tuvo tan larga descendencia, ninguna inspiro a tantos artistas, ni provocho, con tan total y rápido deslumbramento, el aplauso de los públicos” (ARRESTO, 1946, p. 11).

<sup>2</sup> Além da referida cena do filme *Amadeus* (<https://www.youtube.com/watch?v=5fs0Pm0SxcQ&t=421s>), é ainda possível verificar o impacto da punição na montagem de 1990, no Metropolitan Opera House, de Nova Iorque ([https://www.youtube.com/watch?v=loc9shJa\\_ll](https://www.youtube.com/watch?v=loc9shJa_ll)).

<sup>3</sup> Tal canto de alívio e justiça pode ser observado na montagem de 1999, no Teatro de Viena, sob a batuta de Ricardo Mutti: <https://www.youtube.com/watch?v=ftEafERiBxY>

Mesmo na literatura portuguesa, como bem pontuou Urbano Tavares Rodrigues (2005), em seu *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*, a figura ficcional de Don Juan não é estranha, aparecendo pela primeira vez em 1775, num folheto de cordel, a partir de uma adaptação da peça de Molière. O crítico português ainda pontua a presença de outras releituras poéticas e dramáticas do mito, ao longo dos séculos, passando por Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, João Saraiva, Rui Cianca e António Patrício, além de uma tendência estética ao donjuanismo, “atitude essencialmente trágica de insatisfação, expressa, para além do mariposeio amoroso, numa mística de negação, em luta ativa com as divindades, no desrespeito de todas as leis morais, da justiça terrena e das próprias sanções naturais” (RODRIGUES, 2005, p. 9), endossada pelas investidas de Júlio Dantas, Florbela Espanca, António Botto e David Mourão-Ferreira, apenas para citar alguns<sup>4</sup>.

Também Maria do Carmo Cardoso Mendes (2014) investe na análise da personagem sedutora e nas suas reverberações nos mais distintos momentos da literatura portuguesa. Assim, ao perceber momentos diversos de releitura do mito, a ensaísta portuguesa aponta alguns caminhos gerais dessa apropriação. Segundo ela, as ressonâncias da figura do *Burlador* podem ser pressentidas em algumas representações da personagem, no entanto, a incidência intertextual maior revela “outras influências (sobretudo as de Mozart e Zorilla)” (MENDES, 2014, p. 14), sobretudo, no sentido de “adequação da personagem à

<sup>4</sup> É preciso lembrar que José Régio lança mão deste conceito para analisar a poesia de Florbela Espanca, no seu exemplar ensaio de 1964: “Narcisismo, donjuanismo, hermafroditismo psicológico, eis pesados termos, por demais pesados, para qualificarem certas inclinações da poesia de Florbela. Não obsta que sejam muito reais tais inclinações” (RÉGIO, 1980, p. 179). Anos depois, Agustina Bessa-Luís irá analisar de forma minudente cada uma dessas categorias, na sua biografia *Florbela Espanca* (1979), destacando um aspecto preponderante na obra florbeliana, no tocante ao *donjuanismo*: “Donjuanismo emprestado a um D. João, confiado num beijo que uma mulher transporta no rosto. [...] A fascinante rede dos seus desejos, e não o conhecimento deles, é o que faz de Florbela uma mulher perigosa. A sua prudência é o que os homens chamam os acontecimentos exteriores, ou seja, os seus amores, os casamentos, os divórcios, os versos ardentes e reveladores demais. Porém, tudo isso é o próprio fantasma do erro, tal como ele dorme no coração humano. O erro é querer compreender a vida interior através das manifestações exteriores” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 35).

especificidade da sensibilidade nacional, sugerida, desde logo, na tendência geral para o aportuguesamento do nome próprio” (MENDES, 2014, p. 15).

Claro está, portanto, que aquela ideia levantada por Watt (1997), do mito de Don Juan ser um dos paradigmas do mundo e do homem modernos, encontra na literatura portuguesa, em especial a produzida mais recentemente, um pendor e uma reverberação sentidos ao longo de algumas obras. Se, na virada dos séculos XX e XXI, tal ressonância do burlador sedutor ecoa em títulos que não passam necessariamente pelo viés dramático, mas pelo ficcional, e também porque sua referência central não aporta nas peças de Molina e/ou Molière, mas na ópera mozartiana, como é o caso, por exemplo, de Helder Macedo (com o seu romance em mosaico, *Partes de África*<sup>5</sup>, 1991), e José Saramago que, nos anos iniciais da década de 2000, aposta na desmitificação da figura de Don Juan, com a sua peça *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*.

### José Saramago, as artes e a música

Longe de ser um campo de pouco interesse para o autor de *Levantado do chão* (1980), as artes constituem uma fonte inesgotável de reelaborações e efabulações na obra saramaguiana. Basta lembrar as inúmeras ilações estéticas presentes em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), a partir do conflito do narrador-protagonista frente ao seu ofício de pintor de retratos (LORETO, 2006), ou, ainda, as descrições e montagens plásticas, em diálogo com as obras de Bruegel, Delacroix, Goya e Rafael, como ocorre em cenas de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) (CERDEIRA, 2020; SEIXO, 1999).

Na verdade, esse diálogo estreito com a pintura emerge das páginas de Saramago não como uma espécie de alívio ou de minimização das situações narradas em cada uma das ficções, ou como mero retrato e cópia de uma dada realidade. As suas referências, diretas ou indiretas, podem ser lidas como uma espécie de pressentimento do autor que, diante da necessidade de narrar de

<sup>5</sup> Sobre a presença da ópera de Mozart no romance de Helder Macedo, há um artigo XXXXXXXXXXXXXXXX, no livro *Helder Macedo: a experiência das fronteiras*, organizado por Teresa Cristina Cerdeira (2002).

dentro das instâncias actanciais, “cria e a faz continuar a ver, porque estruturalmente precisa(va) dela para testemunhar” (CERDEIRA, 2020, p. 29). É, portanto, como testemunho individual, mas também coletivo, que José Saramago se debruça sobre o universo das artes e faz emergir dentro de suas tramas narrativas um diálogo interartes que perpassa uma visão crítica e contundente da contemporaneidade e, ao mesmo tempo, ilumina uma concepção de humanidade que abarca os diversos campos dos saberes e as suas mais inerentes complexidades.

Por isso, não me parece menos instigante a sua relação com a música e os muitos laços estabelecidos de forma estreita com algumas de suas obras. Maria Alzira Seixo (1999) e Horácio Costa (2021) já chamaram a atenção para as reflexões em torno do silêncio, da emissão e percepção dos primeiros sons e das formas de criação artísticas efabulados na trama do conto “O ouvido”. É a sensibilidade de perceber que há uma musicalidade, um ritmo, na produção da prosa ficcional que leva o escritor português a não abrir mão das possibilidades que os diálogos interartes podem trazer ao ato criador.

Não à toa, a afirmação de José Saramago emula a integração do homem com o mundo das artes, além de propor uma práxis instintiva na transposição do som falado para a música, e desta para a escrita:

Penso que, no fundo, falar é fazer música. Porque tudo na fala se passa como se estivéssemos a fazer música. No fundo, o que é que nós usamos? Usamos sons mais graves e mais agudos, mais altos ou mais baixos, e usamos pausas. Tudo isso é feito de sons e de pausas e não há mais nada. [...] Ao tomar uma fala como música na escrita, tenho que obedecer regras internas [...]. Agora, esta é a questão, pode se pensar: ‘isso é elaboradíssimo’. Não é elaboradíssimo: eu diria que é instintivo (SARAMAGO *apud* ROLLEMBERG, 2022).

Ou seja, não estamos diante de um sujeito que vê o seu ato criador como um exercício isolado no mundo contemporâneo. Se, para ele, criar ficção é um gesto transpositivo da fala para a música e desta para o papel, então, parece que o próprio resultado artístico não abdica de dialogar e de movimentar-se juntamente com outros universos e com outras expressões. E, vale lembrar, ainda que José Saramago tenha apontado algumas ressalvas sobre o cinema - O



“cinema destrói a imaginação” (MEIRELLES, 2008, p. 9), relata-nos Fernando Meireles sobre o seu encontro com José Saramago a respeito da adaptação cinematográfica de *Ensaio sobre a cegueira* -, ele próprio chega a se emocionar e considerar a beleza da sétima arte e a sua capacidade de recriar uma obra, tornando-a outra e autônoma:

Na conversa e no jantar que se seguiram, ele disse que não considera o filme um espelho de seu trabalho e que nem poderia ser assim, pois cada pessoa tem uma sensibilidade diferente. Disse ter gostado da experiência de ver algo que conhecia, mas que, ao mesmo tempo, não conhecia. Falou que o filme não era perfeito, mas que nunca havia assistido a um filme perfeito. Comentou algumas imagens que o emocionaram especialmente e disse ter achado o nosso Cão das Lágrimas muito doce; preferia que fosse mais agressivo (MEIRELLES, 2008, p. 81).

Pelo relato acima, compreende-se a concepção de Saramago para a independência das manifestações artísticas e a sua sensibilidade em perceber que o roteiro do filme constitui um outro *Ensaio sobre a cegueira*, romance seu, mas também, agora, resultado da recriação das lentes de Fernando Meirelles. Logo, tal forma de pensar o mundo das artes faz de José Saramago um autor aberto aos múltiplos diálogos interartes que uma obra literária pode criar.

Aliás, consciente desses laços, ele próprio chega a sublinhar a presença da música na construção do seu *Memorial do convento*, no discurso proferido na Academia Sueca, em 1998. Ao recordar uma série de personagens da referida trama e dos esforços empenhados por estas no trabalho braçal para levantar o monumento arquitetônico, Saramago destaca:

Os sons que estamos a ouvir são do cravo de Domenico Scarlatti, que não sabe se deve rir ou chorar... Esta é a história de *Memorial do convento*, um livro em que o aprendiz de autor, graças que lhe vinha sendo ensinado desde o antigo tempo dos seus avós Jerónimo e Josefa, já conseguiu escrever palavras como estas, donde não está ausente alguma poesia (SARAMAGO, 2013, p. 80).

Romance construído sobre o contexto do barroco europeu e português, *Memorial do convento* celebra uma trama em que a trindade estabelecida entre Blimunda, Baltasar e Bartolomeu surge consagrada pelos sons do cravo do



compositor italiano, espécie de quarto elemento que precisa integrar o trio num pacto indissociável:

Nessa mesma tarde veio Domenico Scarlatti, ali se sentou a afinar o cravo, enquanto Baltasar entrançava vimes e Blimunda coisa velas, trabalhos calados que não perturbavam a obra do músico.; E tendo concluído a afinação, ajustado os saltarelos que o transporte havia desacertado, verificado as penas de pato uma por uma, Scarlatti pôs-se a tocar, primeiro deixando correr os dedos sobre as teclas, como se soltasse as notas das suas prisões, depois organizando os sons em pequenos segmentos, como se escolhesse entre o certo e o errado, entre a forma repetida e a forma perturbada, entre a frase e o seu corte, enfim articulando em discurso novo o que parecera antes fragmentário e contraditório. De música sabiam pouco Baltasar e Blimunda, a salmodia dos frades, raramente o estridor operático do *Te Deum*, toadas populares campestres e urbanas, cada qual suas, porém nada que se parecesse com estes sons que o italiano tirava do cravo, que tanto pareciam brinquedo infantil como colérica objurgação, tanto parecia divertirem-se anjos como zangar-se Deus (SARAMAGO, 2017b, p. 195-196).

Completamente leigos na apreciação do tipo de composição musical elaborada pelo artista italiano, Blimunda e Baltasar, no entanto, conseguem perceber a singularidade das peças de Scarlatti e os sentimentos contraditórios despertados pelos sons, capazes estes de unir sensações paradoxais: desde o jogo e a diversão até à mais forte reprimenda e zanga. Ora, já aqui fico a me interrogar se esta forma de dialogar com as peças musicais barrocas não será uma estratégia muito bem-sucedida do escritor português, na medida em que consegue vislumbrar as nuances e as novidades trazidas pelo estilo do compositor italiano.

Vale lembrar que, como bem explica Charles Rosen (1988), Domenico Scarlatti foi um compositor que soube dominar a forma sonata, adequando-a a novas possibilidades estruturais e frasais, abrindo caminhos até então desconhecidos pela harmonia da época. Em pleno século XVIII, a sua técnica era tão apurada e a sua maneira de criação tão *avant la lettre*, que muitas peças suas (como a *Sonata K 140 em Ré Maior*, por exemplo) “mostram que Scarlatti possui um

comando de todo o espectro de tonalidades encontradas em nenhum outro lugar na década de 1740” (ROSEN, 1988, p. 135)<sup>6</sup>.

Ou seja, da performance arrebatadora do cravista italiano, o leitor absorve as reações de Blimunda e Baltasar e parece entrar nesse mesmo estado epifânico de percepção da arte, enquanto manifestação transcendente do homem. É ela, a música, o meio escolhido por José Saramago para abençoar os laços afetivos de amor e de amizade entre aquelas personagens. Não à toa, no momento em que percebe a ausência dos seus antigos companheiros de jornada, levados pela passarola, este mesmo cravo é lançado no poço, numa tentativa de Scarlatti resguardar a aliança selada entre eles: “[...] bate a caixa duas vezes na parede anterior, todas as cordas gritam, e enfim cai na água, ninguém sabe o destino para que está guardado, cravo que tão bem tocava, agora descendo, gorgolejando como um afogado, até assentar no lodo” (SARAMAGO, 2017b, p. 219).

Anos depois, em 1989, as artes voltam à reflexão do autor no romance *História do cerco de Lisboa*, na emblemática cena do diálogo entre o autor de um livro de história e o seu revisor, Raimundo Silva. Já citadas em epígrafe, as falas das duas personagens acentuam o caráter representativo das manifestações artísticas e suas ligações com o mundo da literatura, colocando-as ora em atrito, ora em salutar diálogo.

Ainda que a tônica do romance não seja exatamente a de recuperação e de interdisciplinaridade, tal como ocorre com as reverberações da música, da arquitetura e das artes plásticas, em *Memorial do convento*, não deixa de ser significativo o fato de esta discussão estar na mira dos temas abordados por José Saramago. Aliás, na década de 1990, esse pendor assume um papel fundamental, e dentre os seus títulos, talvez aquele em que o diálogo interartístico seja mais flagrante seja, exatamente, o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em que o escritor português se debruça sobre uma tela

<sup>6</sup> Versão para a língua portuguesa de minha autoria: “This direction and resolution of the D major/C major clash, however, shows tha Scarlatti has a command of the whole spectrum of tonalities that we find nowhere else in the 1740s” (ROSEN, 1988, p. 135).

de Albrecht Dürer (*A crucificação*, 1495/1498) e a descreve de forma minudente, num robusto *incipit*, que antecipa próprio *explicit* da trama.

Não à toa, tal como já abordado por Teresa Cristina Cerdeira (2020), o trânsito pelas artes plásticas irá se consolidar como uma das estratégias de efabulação ficcional ao longo dos anos 1990, e em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) atinge um grau de excelência, na medida em que a pintura, desde quadros de Goya aos de Bruegel, contribui para a criação de um “elo de vida”, em que ainda é possível “criarem-se elos minimais de vida, como modo de não abdicar da dignidade humana, de não viver inteiramente como animais” (CERDEIRA, 2020, p. 21). Testemunho de uma memória cultural, mas também, e sobretudo, de uma resistência em nome da humanidade, no meio do caos e da barbárie.

De igual modo, nos primeiros anos da década de 2000, José Saramago retoma e revigora o diálogo interartes, e de forma mais efetiva com a música, em duas obras paradigmáticas: o romance *As intermitências da morte* e a peça teatral *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, ambas de 2005.

No romance, o leitor depara-se com um protagonista músico, um violoncelista extremamente simples, mas muito dedicado à arte musical. É graças à sua performance insistente, às suas muitas horas de ensaio da *Suíte no. 6, em Ré Maior, BWV 1012*, que a morte se rende-se a uma pura e plena metamorfose, posto que se despe do seu luto, retira o manto negro e entrega-se à aventura humana, qual seja, a sedução e a experiência amorosa na sua plenitude. No lugar da gadanha, que reitera o mote da narrativa em muitos momentos de conversa com a morte, responsável que é pela postagem das cartas anunciadoras de sua patroa, diante dos retornos da correspondência destinada ao violoncelista, a própria morte torna-se portadora da carta fatal, mas não a consegue entregar, vencida que foi pelo apelo desesperador da vida.

Nesse sentido, não me parece gratuito o fato de a morte querer ser chamada exatamente assim, com seu nome grafado com letra minúscula, em vez de Morte, com maiúscula, como também não o é o fato de todos os nomes serem grafados na mesma condição, inclusive o de deus, diminuindo, portanto, todas

as forças onipotentes, as suas tentativas de uma imposição hierárquica e reduzindo-as a uma mesma condição: humana, por excelência. Como “as palavras também têm a sua hierarquia, o seu protocolo, os seus títulos de nobreza, os seus estigmas de plebeu” (SARAMAGO, 2005a, p. 196), Saramago parece fazer ruir toda essa escala de valores, tal como o fará com a personagem do Comendador, em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, ao reduzir a pó a sua soberba figura.

Afinal, como adverte o narrador, diante da morte, “tudo é provisório, tudo é precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens” (SARAMAGO, 2005a, p. 168), inclusive, ela própria. Talvez, por isso, o autor seja enfático a alertar que “A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher” (SARAMAGO, 2005a, p. 128). Ou, ainda, talvez, por isso, todos os nomes são grafados minuscualmente, não há personagens nomeados, mas indicados pela sua função social (o primeiro-ministro, o cardeal, o chefe de governo, o rei e o diretor geral do canal de televisão, por exemplo) ou artística (o maestro e o violoncelista).

Como um certo Raimundo Silva, de *História do Cerco de Lisboa*, a morte parece lançar mão do recurso de um *deleatur* e altera a idade do violoncelista, criando em torno da personagem uma circularidade espiralada, posto que a ele sempre retornaria para o tentar levar, mas nunca conseguiria concluir a sua rotatividade, deixando, portanto, em suspenso o fim esperado. Neste sentido, ela parece ceder aos caprichos do amor e vivencia, no sentido mesmo de Wittgenstein (recuperado por Saramago em sua epígrafe), porque aprende e domina a própria experiência da vida (Wittgenstein, 1999, p. 190). Humanizada, suscetível às ansiedades e às paixões, a morte passa da condição de odiada, incompreendida e incômoda à de apaixonada, sedutora, seduzida e rendida diante da força humana do amor.

Se no início da narrativa, há uma chamada de atenção de toda uma coletividade, porque “no dia seguinte ninguém morreu”, no final, “no dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005a, p. 207), porque ela decide humanamente assumir a sua condição:

Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir (SARAMAGO, 2005a, p. 207).

Como no movimento contínuo da execução do violoncelo, num vai-e-vem pendular, a morte e o instrumentista revezam-se numa união sedutora e magnética, onde cordas e arcadas se harmonizam para a composição de uma melodia única e apaixonada. Assim sendo, fico a me interrogar se, em *As intermitências da morte*, não estaria, portanto, mais uma vez José Saramago em consonância com o pensamento de Wittgenstein, no sentido de que “o corpo humano é a melhor imagem da alma humana” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 168)? Seria gratuito o fato de que o encontro fatal e final tornar-se um encontro de afinidade musical e sensual, tendo como trilha a *Suíte para violoncelo* de Bach? Difícilmente. Basta lembrar que, “quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam” (SARAMAGO, 2005a, p. 207). Com as mãos trêmulas e irreconhecíveis, as mãos da morte, antes portadoras da carta fatal, tecem/tocam com as mãos do violoncelista uma ode à vida, ao amor, à paixão de viver.

Se “a vida é uma orquestra que sempre está tocando afinada, desafinada” (SARAMAGO, 2005a, p. 167), não menos a morte, agora, humanamente suscetível a mudanças tonais e harmônicas - e não nos esqueçamos do título do romance no plural -, dentre elas, as intermitências e as (humanas) interrupções. A ela, o autor português efetua uma inusitada metamorfose, dando-lhe uma outra roupagem, que não aquela a que os nossos olhos já tão acostumados estão a presenciar, ainda aqui é possível perceber que o filósofo, citado em epígrafe, não está ali por acaso. Afinal, a negação é um ato “que exclui, que rejeita. Mas empregamos tal gesto em casos muito diferentes!” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 144). Eis, aqui, um desses casos distintos. Àquela pergunta bíblica “Onde está, ó morte, a tua vitória? / Onde está, ó morte, o

teu agulhão?” (BÍBLIA, 2017, p. 265), Saramago destoa dos caminhos canônicos e comuns e parece responder, bem ao seu gosto, muito ironicamente, que, “as dissonâncias também fazem parte da música” (SARAMAGO, 2005a, p. 198). Com elas, o escritor português procura reescrever, reinventar um novo final para a morte:

Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. (...) A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (SARAMAGO, 2005a, p. 207).

Assim, pelas arcadas convulsionadas do violoncelo, Saramago parece revisitar a figura daquele instrumento musical, eternizada pelos versos de Camilo Pessanha - “Chorai arcadas / Do violoncelo / Convulsionadas, / Pontes aladas / Do pesadelo” (PESSANHA, 1969, p. 237), criando uma poética integração entre homem e morte, que, com mãos unidas, podem, enfim, interagir num novo espaço de musical aprendizagem. Com *As intermitências da morte*, gosto de pensar que Saramago realiza um exercício interartístico com a música, reconfigura a inexorabilidade da morte e celebra o valor da humanidade que encontra na arte, no amor e na vida, uma forma de resiliência. Na minha perspectiva, o autor confirma definitivamente aquilo que ele mesmo apontara no texto: “Enfim, de deus e da morte não se têm contado senão, histórias, e esta não é mais que uma delas” (SARAMAGO, 2005a, p. 146).

### O *Don Giovanni* de Saramago

A peça de José Saramago constitui a sua primeira autêntica aventura autoral pelo universo operístico, se considerarmos que *Blimunda* e *Divara*, óperas compostas pelo músico italiano Azio Corghi, foram criadas a partir do romance *Memorial do Convento* e da peça *In nomine Dei*, respectivamente, tal como os nomes das protagonistas deixam deduzir. A princípio, em relação à personagem

burladora, o projeto original tratava de uma encomenda do Teatro Scala de Milão para a temporada de 2005 a Corghi, que prontamente lançou ao escritor português a proposta de um trabalho conjunto para *A verdadeira morte de Don Giovanni*.

Mesmo que a idéia inicial tenha sido a de produção de um *libretto*, ou seja, de um texto com função de servir a uma composição dramático-musical, seria demasiadamente simplório reduzir o *Don Giovanni* de Saramago a uma condição textual pré-estabelecida, portanto, pré-moldada, ainda que aparentemente circunstancial. Apesar de o seu autor, muito modestamente, ter afirmado nunca ter tido “qualquer espécie de motivação para escrever teatro” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 115), é inegável a constatação de uma “dramaturgia da palavra em acção”, um “teatro de idéias destinado a tornar claro o que ainda é confuso e a tornar activo o que ainda é apenas intenção” (SARAMAGO *apud* REIS, 1999, p. 156). Portanto, já adianto que é na condição original de obra dramática, ou seja, seu quinto texto para teatro<sup>7</sup>, e não de *libretto*, que a minha proposta de leitura da releitura do autor português do mito donjuanesco se fetuará, enveredando pelo viés da intertextualidade com a ópera (quase homônima) de Mozart.

Aliás, o nome é uma questão de primeira ordem para um autor, já acostumado a perceber a importância de todos os nomes. Se atentarmos para o fato de que o título original da ópera mozartiana aponta primeiramente para a condição e o caráter do protagonista, como uma forma até de justificar o desvio operado na construção dos tradicionais heróis defensores de virtudes e altos valores morais, para depois dar-lhe o nome (*Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni / O dissoluto punido ou Don Giovanni*), Saramago relê às avessas a figura legada pela tradição, posto que, agora, o nome da personagem sustenta primeiramente o título para, depois, apresentar a sua nova condição (*Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*).

<sup>7</sup>As anteriores são: *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de São Francisco de Assis* (1987) e *In nomine Dei* (1993).



Neste sentido, *A verdadeira morte de Don Giovanni* começa a ser anunciada a partir da mudança de condição do protagonista, uma vez que de *dissoluto punito* ele é alçado à de um *dissoluto assolto*. Da culpa e das possíveis conseqüências de tal sentimento, encara-se um Don Juan despidido do castigo imposto por um duro código de moralidade e absolvido de suas vicissitudes, já que estas agora não podem mais ser comprovadas, porque o caderno com a lista fora substituído por um outro, com folhas em branco, por Dona Elvira, na Cena 3, tal como veremos mais adiante.

Parodiando, portanto, a maldição lançada pelo Comendador, Saramago transforma o vaticínio do pai de Dona Ana numa verdadeira farsa, numa intriga montada para escarnecer do burlador, dando-lhe uma fama muito contrária à sua prática amorosa. Com isto, acredito que o escritor português confirma a proposta de que Don Giovanni não poderia “ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra social ofendida” (SARAMAGO, 2005b, p. 15).

Assim sendo, o “Prólogo” constitui uma chave fundamental para a compreensão da trama, na medida em que reitera este outro direcionamento de leitura do mito donjuanesco, já que o caminho adotado passa pelo viés da epígrafe (“Nem tudo é o que parece”; SARAMAGO, 2005b, p. 11), apostando numa duplicidade do sujeito, em que o outro parece vir rasurar e substituir uma imagem que, até então, parecia irremediavelmente intocável. Não à toa, Dona Elvira é apresentada sob a forma de um manequim, de um corpo à espera de ser vestido, não com a tradicional roupagem da ingenuidade enganada, mas de uma enganadora e dissimulada ingenuidade. Talvez, por isso, Don Giovanni também não passa pelo tradicional retrato do inveterado conquistador, comprovado por contestáveis números de um catálogo que, como qualquer outro livro, pode ser apagado, roubado, dilacerado e queimado.

Não estaríamos, então, diante daquele trabalho intertextual de Saramago, de que nos fala Leyla Perrone-Moisés? De um sofisticado processo de mudança da

“significação dos textos utilizados, constituindo-se numa nova leitura dos mesmos” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 172-173)? Modificação efetuada por um elaborado projeto paródico da ópera mozartiana, colocando em cena não a justiça divina que vem para frear e punir aqueles que levam uma vida de leviandades e devassidão, mas personagens essencialmente humanos, que “vivem os seus conflitos e suas contradições” (SARAMAGO, 2005b, p. 119), independentemente de haver uma justiça ou um pagamento final dos seus atos.

E tanto assim é que o famoso sexteto no final do segundo ato da ópera de Mozart (“Ah, dov’e il péfido”; MOZART, 1998, p. 112), em que, depois da condenação do Comendador e da expulsão de Don Giovanni para o inferno, cada uma das personagens vai indicando o seu futuro percurso, é relido parodicamente e transformado num quarteto debochado, em que o Comendador, Dona Ana, Dona Elvira e Dom Octávio celebram a concretização do plano enganador: “Sim, a maldição!” (SARAMAGO, 2005b, p. 81). Sem deixar de ironizar a própria situação, em que o burlador se torna o burlado, Saramago inclui na rubrica uma das suas marcas fundamentais, o deboche sobre um dos debochadores: “Os quatro riem, o Comendador em gargalhadas estentóreas, como se supõe que seja o próprio de uma estátua de bronze” (SARAMAGO, 2005b, p. 81).

Ora, tal recurso de leitura às avessas, de “repensar ironicamente um dos mitos mais radicados do imaginário da cultura européia” (SEMINARA, 2005, p. 110), pode ser percebido já na Cena 1, quando se dá o conhecido encontro entre o Comendador e Don Giovanni, que, na ópera mozartiana, corresponde exatamente à ultima cena. Se a proposta de Saramago, de criar um início inusitado, remete àquele que deveria ser o clássico combate entre a justiça e a impunidade, Saramago parece, mais uma vez, dizer “não” aos lugares comuns creditados pela tradição, pois, no lugar da mozartiana entrada secreta no quarto de Dona Ana, seguida do duelo e da morte do pai da jovem, o Comendador, este já tem sua entrada no estado de morto, congelado pela figura da estátua de pedra.

Incapaz de impetrar a famosa maldição, que levaria o burlador a arder no fogo do inferno, o Comendador é reduzido a uma espécie também de manequim, de espantalho até, uma vez que o seu terrível fogo amaldiçoador é substituído por três pequenas chamas que brotam do chão e imediatamente apagam, sob o olhar zombeteiro do conquistador que, ironicamente, reclama em tom desafiador para o gigante falido de pedra: “Acabou-se o gás” (SARAMAGO, 2005b, p. 39).

Aliás, se na ópera de Mozart, o burlador é apresentado na sua condição de sedutor, não há, na peça de Saramago, qualquer cena de sedução perpetrada pelo eterno namorador, nem mesmo aquela em que Don Giovanni, munido de um bandolim, canta uma irresistível serenata (“Deh, vienne a la finestra”; MOZART, 1998, p. 46). Isto já seria um outro indicativo da releitura proposta por Saramago, a de que, na verdade, “Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples idéia de uma mulher perturba-o” (SARAMAGO, 2005b, p. 108), mesmo que, diante do Comendador, o personagem seja incisivo ao declarar que a violência sexual nunca foi de seu gosto: “Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz” (SARAMAGO, 2005b, p. 35).

E, como tal, cavalheiro, transitando entre os estados de sedutor e seduzido, a figura do inquestionável conquistador reduz-se de sua aura mítica e ganha uma dimensão essencialmente humana. Aliás, não apenas ele, mas todos os personagens são despidos de suas vestes antes rigorosas e moralizantes. Dona Ana é aquela que abre a porta do quarto para Don Giovanni, julgando “tratar-se do noivo querido, do etéreo Don Octávio, a quem, pelos vistos, costuma receber no seu quarto, a ocultas do pai” (SARAMAGO, 2005b, p. 35). Pontuada por uma profunda ironia, a fala de Dona Ana corrói todos os alicerces de pureza e retidão, presentes na jovem, pois da tradicional condição de inocente e seduzida, passa a de uma mulher frívola, dissimulada, fogosa e experiente no ofício amoroso, aliás, características nada convencionais para as donzelas puritanas da época:

Dona Ana: Ao princípio, pensei que se tratava do meu noivo, Don Octávio aqui presente, e o desejo dispôs-me logo para os jogos do amor, mas não tardei muito a aperceber-me de que o homem que me apertava nos braços era impotente. Ora, devo esclarecer, com o meu saber de experiências feito, que o meu Don Octávio, de impotente, não tem nada. Empurrei de cima de mim o desgraçado e então vi quem era. O resto já sabem. Fugiu, meu pai cortou-lhe o passo e isso custou-lhe a vida. Para matar um velho, Don Giovanni ainda serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso (SARAMAGO, 2005b, p. 79).

O seu noivo, Don Octávio, conivente com a cena dissimuladora do sumiço do catálogo, acovarda-se diante do desafio de Don Juan, sucumbindo num duelo com o burlador. Masetto é o noivo inseguro, incapaz de confiar ou inspirar confiança. Leporello, o fiel empregado, mesmo diante das imprecações do seu patrão, mantém-se conivente com as aventuras amorosas, a ponto de impetrar a dúvida no pobre camponês, à procura de sua noiva Zerlina. O Comendador, símbolo de altos valores morais, “um homem de bem” (SARAMAGO, 2005b, p. 36), como ele mesmo se diz, é apresentado já no seu estado de pedra, frio, passivo, impotente, ora pela sua conveniente mudez diante das aventuras extra-conjugais de sua filha, ora diante do seu cômodo senso de justiça para com os empregados:

Comendador: A minha filosofia sempre me ensinou que é um erro tratar com demasiada confiança esta gentinha, dá-se-lhes o pé e tomam logo a mão. Em verdade, o único benefício que encontrei no meu pensamento foi não ter de aturar mais a criadagem. Se cantam bem ainda servem para os coros. Para o resto não valem nada. (SARAMAGO, 2005b, p. 59).

Se a ironia e a dissimulação marcam uma amarga humanidade da estátua de pedra, não menos em Dona Elvira. De vítima do algoz Don Giovanni, ela passa a algoz e o sedutor, a vítima. Capaz de dissimular um mal-estar para roubar o famoso catálogo com as conquistas de Don Giovanni, sob o olhar cúmplice do Comendador, e trocá-lo por um livro com páginas em branco, alia-se a Dona Ana e forma, com ela, o coro da calúnia, dissolvendo as certezas absolutas das conquistas amorosas. Assim, sem provas, sem ter como elencar todas as suas conquistas, Don Giovanni passa de predador a presa, tornando-se vítima da difamação planejada por Dona Ana e Dona Elvira, com um sujeito impotente, sem virilidade e incapaz de seduzir mulher alguma: “A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim, um invento delirante, nunca

seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas” (SARAMAGO, 2005b, p. 79-80).

Feita a inversão e relativizados os papéis de dominador X dominado, Dona Elvira e Dona Ana engendram, através de uma sexualidade recalcada, um jogo de trocas de poder, visto que, ao colocarem em questão a indiscutível sensualidade e a viril sexualidade de Don Juan, elas passam à condição de burladoras. Ou seja, na relação de poder entre homem e mulher, a sexualidade torna-se um dos instrumentos mais funcionais para a urdidura da trama de Saramago, já que o autor parece fazer coro com a proposta de Michel Foucault (2007). Segundo este, a sexualidade é “utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 2007, p. 98). Manobras, estratagemas e dúvidas articuladas são exatamente expressões que se adequam aos perfis das, já agora, dominadoras e transgressoras de uma relação de poder.

246

Pela fala das personagens femininas, apregoadoras da “verdadeira” condição de Don Giovanni, o protagonista da peça parece também não escapar do olhar crítico de Saramago. Afinal, além de provavelmente impotente, trata-se de um caluniador, de um mentiroso, revertendo-se, portanto, os papéis no irremediável jogo da sedução. Ao tentar revidar as acusações de Dona Ana e Dona Elvira, ordena a Leporello que mostre o catálogo com o nome de suas duas mil e sessenta e cinco conquistas. No entanto, já não há mais números nem letras, pois o famoso livro fora trocado por Dona Elvira por um livro semelhante, com folhas em branco. E, agora, qual ponto de vista pode ser considerado como o digno de credibilidade? O das mulheres vítimas das conquistas do burlador, movidas talvez por um orgulho ferido pelo fato de seus nomes não estarem presentes no famoso catálogo, ou o do nobre conquistador, que, em momento algum da peça, seduz ou conquista, mas que faz questão de relembrar o seu passado glorioso de conquistador a partir do que está escrito no livro?

Seja qual for a opção, o certo é que o mal já estava feito: de vitorioso, de incontestável dominador e sedutor, eis Don Giovanni caluniado, humilhado,

rebaixado à sua condição de mero mortal, portanto, falho, vulnerável, vencido e escarnecido pelos seus detratores. Neste sentido, acaba por se tornar vítima daquilo que Rossini tão bem pontuou, no seu *O Barbeiro de Sevilha*: “La calunnia è un venticello” (ROSSINI, 1985, p. 80).

Tal como a calúnia que é um vento fraco, mas capaz de fazer estragos irremediáveis, também a desconfiança acaba por minar as certezas absolutas granjeadas durante toda uma trajetória. Assim, no meu entender, não me parece que Saramago esteja tentando justificar os erros de um sedutor inveterado, ou, ainda, demonizar as mulheres porque estas, finalmente, conseguiram reagir em justa medida aos assédios e às violências cometidas por Don Juan. Na verdade, gosto de pensar que se trata de uma grande comédia de erros. Se o mito coloca o burlador como aquele que merece ser punido por não ter respeitado as “convenções de continência e castidade; por ter zombado da venerável instituição do matrimônio; por ter, em suma, praticado uma filosofia de auto-expressão e radical individualismo que desafiava a autoridade estabelecida” (COELHO, 2000, p. 118), então, certamente, este não será o caminho realizado pelo escritor português. Do mesmo modo, se as personagens femininas são performatizadas na ópera por mulheres indefesas e sem poder de reação, não é esta a condição efabulada na trama. E, ainda, se o Comendador representa o castigo inadiável e a manutenção de uma ortodoxa respeitabilidade, o fato de mal conseguir acender uma chama para expulsar o suposto condenado ao inferno já demonstra uma total subversão às figuras que encarnam o poder impositivo.

Na verdade, na minha perspectiva, a ideia de Saramago é colocar todas as personagens fora dos diâmetros da mitificação e da condição pré-determinada de polidez e correção. Afinal, se são todos humanos, se são todos seres vivos, então, todos estão sujeitos aos erros, aos deslizes, aos gestos de bondade e solidariedade e, ao mesmo tempo, de crueldade, maldade e individualismo. No fim, todas elas teriam o mesmo destino: a morte. Todas elas, tal como o protagonista, não seriam, então, burladoras de algum tipo de *status quo*?

Assim sendo, diante de personagens absolutamente subversoras de um estatuto moral e socialmente instituído, resta-me uma pergunta: onde estaria então o papel da morte do vilão na ópera de Saramago? Na verdade, a presença desta constitui uma outra forma do autor dizer “não” às “versões oficiais e as leituras simplistas” (SEMINARA, 2005, p. 108) do mito. A morte aparece, pelo menos, em três instâncias. Ela é primeiramente evocada através da estátua do Comendador, já que não presenciamos a sua morte, mas sabemos tratar-se de uma vítima de Don Giovanni. Em seguida, é presenciada, na luta com Don Octávio, que covardemente se esconde atrás da atitude de Dona Ana e Dona Elvira, mas que não escapa diante da fúria (justificável?) do burlador. Por fim, ela é simbólica, no momento em que a verdadeira maldição de Don Giovanni é desfeita pelas mãos de Zerlina, aquela que não teve tempo de ser seduzida, portanto, que não teve a mínima chance de ver seu nome elencado no catálogo. Diante da revelação do engano a que foi submetido, cai ao chão a máscara mítica de Don Giovanni, as suas mãos tremem diante da declaração da jovem Zerlina (“É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim”; SARAMAGO, 2005b, p. 92) e, por fim, vê-se na vulnerável condição de um “pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais” (SARAMAGO, 2005b, p. 92). Na verdade, a cena de amor entre Zerlina e Don Giovanni relê de forma muito sensível o famoso dueto entre as duas personagens, tal como consagrado na ópera de Mozart. Assim, no lugar de ouvirmos “La ci darem la mano”; MOZART, 1998, p. 127), presenciamos não uma cena de um sedutor sobre uma pobre mulher indefesa, mas uma confissão amorosa e uma rendição daquele à sua condição humana e à simplicidade de uma mulher fora da aristocracia, que lhe devolve e lhe faz encontrar o que sempre lhe pertencera: a sua condição de homem.

Assim, ao lado de Blimunda, Marcenda, Maria de Magdala, Divara e tantas outras personagens femininas, também a Zerlina de Saramago encarna aquela “fina percepção do autor” (BORGES, 2022, p. 127) em conceber mulheres fortes e capazes de concretizar a redenção do homem, tal como explica António José Borges (2022):



É na fina percepção do autor, expressa em palavras igualmente subtis, nas quais vibra uma emoção profunda e delicada, em relação às coisas pequeninas da vida, às nuances quase impercetíveis da experiência humana, que reside o maior encanto da escrita de Saramago, encanto que se comunica às personagens e às ideias que nelas subjazem. Nem rebuscamentos de palavras, nem organizações sintáticas imprevistas, nem concepções estranhas - apenas o banal da vida dito de forma simples, poética. Predomina a enunciação oral. O narrador sempre conversando com o leitor, por assim dizer em voz alta, uma voz audível pelos olhos, na verdade (BORGES, 2022, p. 127).

Ainda que *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* não se enquadre na condição de ficção narrativa e, portanto, não tenha um narrador a pensar alto e expor suas ideias diretamente ao leitor, não deixa de ser perceptível que a simplicidade de Zerlina e a sua forma honesta de se aproximar do homem que ama concretizam a performatização de uma cena marcada pela sensibilidade e pela delicadeza. Não à toa, e muito camonianamente, Saramago revisita a figura de Don Juan e o transforma não no mito destruído por personagens burladoras, mas no homem seduzido por um amor verdadeiro. Assim, diante da declaração amorosa de Zerlina, “transforma-se o amador na coisa amada”, e, “pela virtude do muito imaginar” (CAMÕES, 2024, p. 210), vem a constatação cabal de Zerlina: “Este é Giovanni, simplesmente. Vem.” (SARAMAGO, 2005b, p. 93). Só, então, ocorre a destruição final da estátua de pedra, que cai desfeita em pedaços. Aquele que condenara o algoz à maldição, sem ter autoridade ou moral para isso, e diz “Vai, maldito, vai! Ordeno-te que vás!” (SARAMAGO, 2005b, p. 39), é reduzido a pó, diante do comando de uma mulher simples do povo, que simplesmente constata o homem que tem a frente e o convida: “Vem.” (SARAMAGO, 2005b, p. 93).

Ora, ao fugir dos típicos desfechos das óperas italianas, Saramago não estaria apostando numa releitura dos repetitivos finais trágicos? A sua tentativa de frustrar a morte como lugar-comum não estaria bem próxima daquela de que nos fala Maurice Blanchot (1997)? Segundo este,

[...] o que nos é mostrado como uma tentativa de frustrar a morte já é presença da morte, e a introduz no coração do indivíduo, e o faz amá-la e desejá-la e só mantém nele o medo para que seja melhor

reconhecida numa forma plena e real que a torne estranha à irrealização da vida e à irrealidade do “Eu morro” (BLANCHOT, 1997, p. 245).

Por isso, diante da morte simbólica da máscara mítica de Don Giovanni, as mãos já humanas do homem Giovanni tremem. Por isso, no lugar do extermínio incondicional do corpo, a morte torna-se a extinção do outro mítico e faz sobressair o EU homem, reiterando aquela certeza de que “a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens” (BLANCHOT, 1997, p. 221).

Gosto de pensar, portanto, que, pelas mãos de Zerlina, se instaura na trama dramática de Saramago um certo efeito de *deleatur*, em que uma nova versão da história de Don Juan é contada, desviando-se das convenções e fazendo surgir, através da mulher, uma “necessidade de não apenas destruir, rasurar, apagar, mas ainda de escrever, inventar, criar” (CERDEIRA, 2000, p. 220) um outro caminho de leitura que privilegia aquela reconstituição incessante do mito, de que nos fala Blanchot (1997). Neste sentido, o Don Giovanni de Saramago confirma o estatuto da literatura como aquela experiência salutar que, “ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, 1997, p. 245).

Daí que a relação de Saramago com a personagem Don Giovanni seja uma relação de fraternidade essencialmente humana, pois, ao tirá-lo do limbo dos lugares comuns, opta por uma outra versão, que também pode constituir mais uma das muitas versões, em que o aprendizado pela escrita oferece inúmeros caminhos possíveis. Aliás, é o próprio Maurice Blanchot que afirma: “Don Juan é o homem do possível” (BLANCHOT, 1969, p. 282)<sup>8</sup>. Logo, se este é um dos vaticínios analíticos sobre o burlador, então, José Saramago acerta em cheio ao compor o seu protagonista, posto que, ao levantá-lo dos mortos e fazê-lo

<sup>8</sup> Versão para a língua portuguesa de minha autoria: “Don Juan est l’homme du possible” (BLANCHOT, 1969, p. 282).

ressurgir como homem, confirma o mote de que “enquanto existir Don Giovanni, tudo é possível neste mundo” (SARAMAGO, 2005b, p. 50).

### Uma (tentativa de) conclusão

É sempre desafiador tentar tecer algumas considerações sobre um autor com uma fortuna riquíssima, como é o caso de José Saramago, sobretudo, quando suas obras já foram lidas por nomes consagrados da crítica literária e com ênfases distintas sobre os múltiplos caminhos interpretativos que elas comportam. Apesar de a abordagem do diálogo interartes não ser exatamente um tema pouco explorado, é preciso reconhecer que a ligação do escritor com a música ainda merece mais espaço e mais visibilidade entre os seus leitores. Arquiteturas, esculturas, pinturas e composições musicais fazem parte de um extenso repertório de José Saramago, espalhado pelos seus inúmeros títulos, com o qual o autor consegue estabelecer não apenas uma crítica ao homem contemporâneo, que parece cego e surdo às suas necessidades mais imediatas, mas também uma reflexão profunda e detida de que restam esperanças na humanidade, mesmo diante dos atos de barbárie e do enfrentamento da “Indesejada das gentes” (BANDEIRA, 1958, p. 221).

Se os chamados romances da fase alegórica (CERDEIRA, 2000; LOPES, 2010; SILVA, 2022)<sup>9</sup> vão para um campo diametralmente distinto aos das fases de formação e de recuperação de momentos da história portuguesa e da mundial, então, é preciso considerar que, neste processo, outros títulos seus, inseridos no mesmo período, também acabam por incorporar a tese de que “a grande necessidade da humanidade é a compreensão do outro nas suas limitações e virtudes” (SILVA, 2022, p. 9).

Sem entrar, portanto, num caminho de certezas absolutas, a ponto de reafirmar a condição mítica de uma personagem, tal como a tradição ocidental

---

<sup>9</sup> Muitos ensaístas e pesquisadores da obra de José Saramago, dentre estes os apontados acima, sublinham esta fase alegórica a partir da publicação do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), em que o autor passa a investir num projeto de criação com títulos consubstanciadores de “alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão” (LOPES, 2010, p. 140).

sedimentara a figura de Don Juan, José Saramago aposta na ambiguidade, na contrariedade e na complexidade de personagens humanas, despidas de condicionamentos e determinismos e apresentadas com seus salutares falhanços e erros. Sim, errar é humano, mas tentar utopicamente considerar e refletir sobre os seus erros, deixando o laço de solidariedade com o outro ocupar um espaço significativo, não deixa de ser também um exercício de defesa da humanidade e da esperança, dentro do projeto de criação saramaguiano.

Aliás, é Teresa Cristina Cerdeira que, de maneira perspicaz, assinala que tal convergência explicita alguns pontos caros à práxis criadora do autor:

[...] o sentido da responsabilidade que ultrapassa o medo, a suspeição dos valores que exigem revisão, a importância de uma ética nos momentos da maior degradação, enfim, a consciência de ter que evitar a grande e verdadeira crise que é a de continuar tudo como está (CERDEIRA, 2000, p. 260).

Ora, a partir das considerações tecidas acima sobre a peça *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, não será difícil concluir que tais pressupostos comparecem em muitas cenas da obra. Não à toa, o medo do protagonista em perceber que a sua fama de conquistador está completamente comprometida, graças às ações de Dona Elvira e Dona Ana, cede espaço diante das declarações amorosas de Zerlina. É esta, por sinal, a responsável por devolver a Giovanni a sua aura de humanidade, demonstrando que a pretensa degradação de condição em nada diminui a sua dignidade como ser humano. Logo, se o protagonista passa por um breve, mas profundo, momento de crise, até porque vive de sua fama e esta nem sempre é confiável, porque, como bem alerta o autor desde a epígrafe, nem tudo é aquilo que parece ser, a mulher consegue revelar que a ética se move a partir da autoconsideração do erro e da luta individual em não deixar as coisas permanecerem tal como se encontravam.

Talvez, por isso, a saída de José Saramago para uma personagem tantas vezes lida pelas lentes execráveis da misoginia, da violência, do desrespeito e da incapacidade de desenvolver qualquer elo de sintonia com o outro, seja a de

fazê-la experimentar e sentir o próprio veneno, mas não deixando que entre num campo de pessimismo, desesperança e derrocada sem volta.

Já, aqui, fico a me interrogar se não estamos diante, portanto, de uma obra que pode ser lida pelo mesmo viés dos romances da fase alegórica, exatamente, porque revigora aquele “estilo multivamente, poliédrico, por vezes, quase caleidoscópico” (REAL, p. 40), de que nos fala Miguel Real, na medida em que (Don) Giovanni e Zerlina demostram que “o homem é homem e nada tem de divino” - e eu acrescentaria, nem de mítico - “se não a sua vontade e o seu pensamento, e estes naturalmente erram, hesitam e duvidam” (REAL, 1996, p. 40), mas, nem por isso, perdem a esperança de vincular as suas ações “a princípios que em cada época podem aproximar os homens entre si generalizando a justiça e a igualdade humanas” (REAL, 1996, p. 41).

Se, na cena final, o sedutor transforma-se no seduzido, o amador converte-se na coisa amada, então, *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* parece apostar na ideia de que o homem não empobrece diante de suas falhas, mas se torna um ser mais rico, quando os reconsidera e consegue desenvolver elos de solidariedade, sintonia e sentimento com o outro. Será isto uma utopia? Talvez, mas, como bem afirma o autor, na voz do seu protagonista, “o homem é livre para pecar, e a pena, quando houver, aqui [...] na terra, não no inferno, só virá dar razão à sua liberdade” (SARAMAGO, 2005b, p.48).

## Referências

ARRESTO, Victor Said. **La leyenda de Don Juan, origenes poéticos de “El burlador de Sevilla” y “Convidado de piedra”**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1946.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa**. Introdução geral de Sérgio Buarque de Hollanda e Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Florbelas Espanca**. Biografia. 4ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

**BÍBLIA.** Novo Testamento: apóstolos, epístolas, apocalipse. Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2017.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. Orphée, Don Juan, Tristan. In: BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini.** Paris: Galimard, 1969.

BORGES, António José. **Um José Saramago.** Lisboa: Theya Editores, 2022.

CAMÕES, Luís de. **Camões:** uma antologia. Textos escolhidos e anotados por Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2024.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **Formas de ler.** Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **Helder Macedo:** a experiência das fronteiras. Niterói: EDUFF, 2002.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado.** Ensaios de literatura. Lisboa, Caminho, 2000.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera alemã.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

COSTA, Horário. “O primeiro som”: José Saramago e o (longo) caminho à palavra. **Revista de Estudos Saramaguianos**, São Paulo, Lisboa, no. 13, 2021. Disponível em: <https://estudossaramaguianos.com/wp-content/uploads/2021/05/revista-de-estudos-saramaguianos-13.-horacio-costa.pdf> Acesso em 18 de fevereiro de 2025.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera alemã.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2:** o uso dos prazeres. 12ª ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal Editora, 2007.

LOPES, João Marques. **Saramago.** Biografia. São Paulo: Leya, 2010.

LORETO, Mari Lúcie da Silva. **Manual de pintura e caligrafia:** José Saramago e a viagem aos exercícios interdisciplinares. *Nau literária*, Porto Alegre, v. 2, no. 2, 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4874/2789> Acesso em 17 de fevereiro de 2025.

MACHADO, Álvaro Manuel. O mito de Don Juan ou A erótica da ausência. In: ROUSSET, Jean *et al.* **O mito de Don Juan.** Tradução de Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Arcádia, 1981, p. 7-30.

MEIRELLES, Fernando. **Diário de Blindness**. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2008.

MENDES, Maria do Carmo Cardoso. **Don Juan (ismo): o mito**. Lisboa: Húmus, 2014.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **D. João**. Tradução de Maria Valentina Trigo de Sousa. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra e outros poemas**. Lisboa: Edições Ática, 1969.

REAL, Miguel. **Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do convento, de José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1996.

RÉGIO, José. Florbela Espanca. In: RÉGIO, José. **Ensaio de interpretação crítica**. Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. 2ª. ed. Lisboa: Brasília Editora, 1980.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **O mito de Don Juan e outros ensaios de escrever**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

ROLLEMBERG, Marcello. Quando Saramago se preparava para ser Saramago. **Jornal da USP**, São Paulo, 18 de novembro de 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/quando-saramago-se-preparava-para-ser-saramago/> Acesso em 15 de fevereiro de 2025.

ROSEN, Charles. **Sonata Form**. New York: London: W.W. Norton & Company, 1988.

ROSSINI, Gioachino. **O Barbeiro de Sevilha**. Tradução de Andrea Soccorso. Lisboa: Editorial Notícias, 1985.

ROUSSET, Jean. Don Juan ou As metamorfoses de uma estrutura. In: \_\_\_\_\_ *et al.* **O mito de Don Juan**. Tradução de Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Arcádia, 1981, p. 31-46.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo**. Lisboa: Belém: Fundação José Saramago, Editora da UFPA, 2013.



SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou O dissoluto absolvido**. Lisboa, Caminho, 2005b.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

SEMINARA, Graziella. Gênese de um libreto. In: SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou O dissoluto absolvido**. Lisboa: Caminho, 2005, pp. 101-135.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.

SILVA, Gabriela. Três lições de José Saramago sobre os homens do seu tempo. **Via Litterae**, Anápolis, v. 14, 2022. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/14319> Acesso em 13 de fevereiro de 2025.

TEIXEIRA, Alexandre. **Don Giovanni ou O dissoluto absolvido**, de José Saramago: um horizonte para o antigo pecador. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2008. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ZURBACH, Christine. A voz de José Saramago no seu teatro. **Colóquio/Letras**, no. 151-152, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 151-160. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7742&org=I&orgp=151> Acesso em 13 de fevereiro de 2025.